



Fotografía de producción para *Donde viven los monstruos*

LA CASA COMO COBIJO

Arquitectura
a prueba de monstruos

ALEJANDRO GARCÍA HERMIDA

Pese a tener múltiples lecturas, *Donde viven los monstruos* (*Where the Wild Things Are*), dirigida por Spike Jonze y estrenada en el año 2009, narra en primera instancia la historia de Max, un niño incapaz de enfrentarse a sus problemas cotidianos. Constantemente atemorizado e irritado por ellos, su carácter hipersensible y soñador le lleva a desear convertirse en un temible monstruo a quien todos respetaran y obedecieran. De ese modo, podría imponer sobre ellos sus propias reglas, considerando que éstas serían capaces de acabar con cuantas preocupaciones e inconvenientes les complicaran su existencia o les afligieran.

En una interpretación libre de la obra original en la que la película se basa, un exitoso cuento infantil de Maurice Sendak publicado en 1963, Max, reprendido tras una de sus habituales pataletas, se escapa de casa, viéndose transportado a un mundo onírico habitado únicamente por sus admirados monstruos. Pronto descubrirá que se trata de feroces pero entrañables personajes que de algún modo representan sus relaciones con la gente de su propio entorno. Estos seres, aquejados por múltiples problemas personales, hastiados con su propia vida y enemistados entre sí, deciden coronar a Max como su rey con la esperanza de que sea capaz de dar solución a todo ello. El pequeño monarca ve así realizado su sueño de poder poner en práctica sus particulares ideas para mejorar el mundo. Su receta, consistente en la constante creación de nuevos juegos, retos y diversiones de todo tipo, parece funcionar durante un tiempo. Para su sorpresa, sin embargo, pronto la ilusión por la novedad comienza a desvanecerse y los problemas emergen de nuevo, revelándose más complejos de lo que jamás había imaginado. Sobrepasado por los acontecimientos, cuestionadas sus capacidades como gobernante y tras haber asimilado la lección un Max mucho más maduro comprende que su sueño ha terminado y determina regresar a casa.

Los expresivos monstruos que pueblan sus sueños son el resultado de una mezcla de realidad y animación al modo de películas como *Cristal Oscuro* (*The Dark Crystal*) o *Dentro del Laberinto* (*Labyrinth*), ambas dirigidas en los años 80 por Jim Henson, el creador de los famosos Teleñecos (Muppets) y de la serie *Fraggle Rock*, quien a su vez afirmaba estar influido por el propio Sendak y cuya compañía de animación, Jim Henson's Creature Shop, fue la encargada de dar forma a las criaturas imaginadas por Max.

Las construcciones en las que habitan estos complejos personajes son, sin embargo, extremadamente sencillas. Pequeños nidos o madrigueras esféricos conformados por ramas o pequeños rollizos de madera entrelazados que les sirven de cobijo o asilo (del latín *asylum*, y éste del griego *συλον*, 'sitio inviolable'). El lugar que constituye su refugio no tanto frente a una naturaleza de la que parecen formar parte como frente a los otros. Un sitio inviolable por los demás. Un tema recurrente a lo largo de toda la película.

Cuando Max llega a su mundo los monstruos están destruyendo sus propias viviendas. Las tensiones existentes entre ellos han llegado al límite. Al hacerlo están acabando simbólicamente con la esperanza de volver a vivir en armonía. Ante esta situación su nuevo rey les propone construir un gran nido en el que cobijarse todos juntos, como una gran familia. Sus espectaculares dimensiones no suponen, sin embargo, una estructura de mucha mayor complejidad. Se trata simplemente de un enorme nido esférico algo más elaborado, pero de semejante sencillez. Varios grandes troncos surcan el espacio vacío comprendido por él y una estructura secundaria "con forma de árbol" en cuya copa parece emerger un segundo nido menor conduce al interior a través de un túnel. La vida en comunidad, pese a funcionar en primera instancia, fracasa paralelamente al resto de planes del pequeño monarca. Resurgen las fricciones existentes entre ellos. Los monstruos vuelven a separarse. Necesitan nuevamente nidos a los que retirarse, espacios que les proporcionen intimidad. La

Donde viven los monstruos





soñada utopía ha fracasado.



Donde viven los monstruos

El diseño de producción de la película estuvo a cargo de K. K. Barret, colaborador habitual tanto de Spike Jonze como de Sofia Coppola y antiguo batería del grupo *punk* californiano The Screamers a finales de los años 70. En una entrevista concedida a la cadena VBS.tv Barret habla de su voluntad de mantener tan primitivo como fuera posible el entorno construido por los monstruos, sin apenas posesiones y sin construcciones excesivamente artificiales, todo lo más próximo a la naturaleza que fuera posible. Al igual que Jonze, consideraba que la complejidad intelectual de los monstruos requería un entorno muy simple, produciendo así un constante contraste entre la vibrante naturaleza salvaje y el letargo y la apatía impuestos a los personajes por su absoluta racionalidad. De hecho, el entorno natural que les rodea aparenta ser deliberadamente indómito. Se eligieron cuidadosamente para el rodaje mares de bravo oleaje, áridos desiertos y bosques oscuros y tétricos, frecuentemente incluso incendiados.

Cuando Carol, el monstruo más cercano a Max, enseña a éste una gran maqueta de una ciudad completa concebida por los propios monstruos como el lugar ideal en el que todos podrían volver a vivir juntos, el conjunto es de nuevo extremadamente sencillo. Se trata de una serie de alineaciones de grandes nidos que asemejan montañas de cumbres nevadas, flanqueando estrechas calles surcadas por canales y adornadas con arboledas. Según Barret, esta disposición partió de una idea del mismo Jonze, quien concebía la ciudad como un conjunto de abigarradas avenidas al más puro estilo neoyorquino, pero flanqueadas por majestuosos nidos en lugar de por racionales rascacielos.

Sin embargo, en tan orgánica ciudad los monstruos no pretendían quedar a merced de las fuerzas de la naturaleza, sino construirse grandes refugios en los que vivir según sus propias reglas. Serían lugares donde “sólo iba a pasar lo que quisieras que pasara”, destinados a albergar toda la racionalidad que aparenta escasear en su construcción. Tampoco la vida comunitaria sería en ella una imposición, como en el interior del frustrado gran nido concebido por Max, sino que, según una más realista concepción, habría de resurgir en los espacios libres delimitados por los altos nidos diseñados para cobijar separadamente a cada uno de ellos, resguardando así también su intimidad.

La necesidad de guarecerse y el origen de los tipos arquitectónicos

La idea de cobijo es una de las condiciones básicas de la Arquitectura, singularmente en el caso de la casa. De hecho, fue la necesidad de servir de refugio a los hombres frente a fuerzas naturales que no eran capaces de controlar la que hizo aparecer los primeros hábitáculos humanos. Su origen partía de la sencilla necesidad de dar solución a problemas muy determinados. Su primitiva concepción no distaba mucho de la que determina la forma de los nidos y madrigueras del resto de animales o de la que lleva a los monstruos soñados por Max a erigir los suyos. Tanto es así, que una de las acepciones de la palabra nido en castellano es la de casa o habitación de alguien.

Bernard Rudofsky dedicaba un capítulo completo a este tema en su influyente obra en defensa de los valores de la arquitectura popular *The Prodigious Builders* (1977: 49-83). En él destacaba el grado de sofisticación y calidad alcanzado por las construcciones de diversos animales. Elogiaba cómo éstos son capaces de llevar a cabo de forma eficaz sus edificaciones de manera meramente instintiva, sin ensayo previo alguno, sobrepasando



La cabaña primitiva según Laugier

así en ello al ser humano, por lo general incapaz de hacerlo con éxito sin basarse en experiencias anteriores, sin partir de una tradición previa. La sorprendente durabilidad y adaptabilidad a situaciones diversas de las obras de algunos de ellos, como pueden ser los castores, las termitas o las avispas, le llevaban a considerarlas logros superiores a los alcanzados por la mayoría de los arquitectos.

Por otra parte, la aceptación de la naturaleza no instintiva, sino imitativa, de las construcciones humanas abriría la puerta a la posibilidad de que el ser humano hubiera sido capaz de mejorar e incluso de concebir sus más primitivos cobijos gracias a la observación e imitación de las obras de los animales o de la constitución del propio medio natural. El mismo Rudolfsky citaba en el referido capítulo

un pasaje del *Libro de los Ritos* chino que habla de cómo en la más remota antigüedad los reyes de aquel país carecían de casas y vivían en invierno en cuevas que ellos mismos excavaban y en verano en nidos que ellos mismos elaboraban. El uso en él de la palabra nido en lugar de cabaña parece dejar entrever un vetusto testimonio de esta misma consideración.

Los primeros refugios humanos, tradicionalmente tipificados como la cueva, la tienda y la cabaña, se desarrollarían durante siglos hasta dar lugar a arquitecturas de mayor complejidad.

Estos tipos de vivienda primitivos, más extensa y apropiadamente clasificados, se ponen hoy día en relación con las formas de vida de los tipos humanos que las construyeron, en función de su estructura socio-económica y su mayor o menor sedentarismo (Vela Cossío 2002: 83-84). Curiosamente, ya Sir John Soane apuntaba en esta dirección en la temprana fecha de 1809, cuando asociaba el uso de cavernas a grupos de cazadores, el de tiendas a pastores y el de cabañas a agricultores (Rykwert 2005: 77).

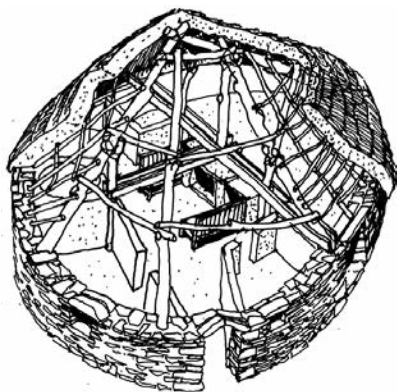
El primer testimonio del histórico debate en torno al origen de la arquitectura aparece ya en el más antiguo texto de teoría arquitectónica que ha llegado hasta nosotros, *Los diez libros de Arquitectura de Vitruvio* (Vitruvio 2001: 28):

(...) Teniendo por naturaleza, á diferencia de los otros animales, el no caminar inclinados á la tierra, sino rectos y elevados para ver la magnificencia del cielo y astros; como también hallándose aptos con sus manos y articulaciones para tratar fácilmente quanto querían, empezaron unos á disponer sus cubiertos de ramas: otros á cavar cuevas á la raíz de los montes: algunos imitando los nidos de golondrinas y su estructura, con virgultos y lodo hicieron donde guarecerse: otros finalmente, que observaban estos abrigos, adelantando un poco mas sus invenciones, iban de dia en dia erigiendo menos mal arregladas chozas: así, que siendo aquellos hombres de imitadora y dócil naturaleza, gloriándose cada dia de sus invenciones, se enseñaban unos a otros las nuevas formas de las casas que levantaban; y exercitandose los ingenios en estas emulaciones, las iban de grado en grado mejorando de gusto.

En el relato de Vitruvio destaca singularmente la naturaleza imitativa del ser humano. La consecuencia lógica de su razonamiento es que no existe progreso sin imitación. Así, las construcciones humanas fueron enriqueciéndose y adaptándose a cada nuevo requerimiento planteado precisamente gracias a esa capacidad de imitación, de reproducir las soluciones válidas y desechar las fallidas. Es en los nidos, que ejemplifica concretamente con los contruidos por las golondrinas, donde nuestros antepasados pudieron, según él, encontrar los primeros modelos sobre los que trabajar. Posteriormente, conforme a sus propias cambiantes necesidades, esos modelos irían desarrollándose de forma puramente empírica. Procesos de este tipo, adaptados a los distintos condicionantes locales, definen lo que conocemos como tradición. Lo que Vitruvio explica en este pasaje no sólo es el origen de la Arquitectura, sino al mismo tiempo el funcionamiento de las tradiciones constructivas y arquitectónicas. Para él, por tanto, tampoco existe progreso sin una tradición dentro de la que progresar.

Además, fue Vitruvio el primero en dirigir su mirada hacia las más sencillas arquitecturas populares, que había conocido en sus viajes por el Imperio, para intentar dilucidar cómo hubieron de ser las primitivas viviendas humanas. Tras el pasaje antes citado se refiere con este fin a los más sencillos edificios que seguían siendo utilizados por habitantes de remotas regiones, como las altas cabañas de madera de los colcos, que habitaban en la costa oriental del Mar Negro, o las chozas semiexcavadas de los frigios, que lo hacían en lo que hoy es el noroeste de Turquía. Pero vi-

viendas populares de semejantes características habían de seguir siendo una tradición viva incluso en las más civilizadas provincias romanas. El mismo Vitruvio nos habla de cómo incluso en la mismísima Roma se conservaba entonces como una valiosa reliquia la legendaria cabaña de Rómulo, de la que se sabe que sufrió varios incendios, siendo necesario restaurarla en diversas ocasiones. Así como de que en el Areópago ateniense, sede del Consejo de la ciudad, se conservaba un antiguo edificio de similares características.



Palloza según Antonio Cámara

Las diversas posturas y controversias sobre la cuestión del origen de la Arquitectura suscitadas entre arquitectos y teóricos fueron ya brillante y ampliamente expuestas por Joseph Rykwert en su obra *La casa de Adán en el Paraíso*, publicada por vez primera en 1974 y subtitulada originalmente *La idea de la cabaña primitiva en la historia de la arquitectura*.

Entre los planteamientos más interesantes recogidos en el libro de Rykwert cabe destacar la versión de Sir William Chambers, quien además volvía a plantear la posibilidad de que el hombre troglodita, observando las construcciones realizadas por otros animales, determinara imitarlos, siendo su facultad de razonar la que le llevaría a superar más adelante a sus propios maestros, dando lugar a arquitecturas más elaboradas. La cabaña primitiva concebida por él en 1759 no distaba en exceso de la imaginada por el abate Laugier pocos años antes, pero señalaba como predecesoras suyas sencillas chozas cónicas, pequeños nidos humanos no muy distantes de los habitáculos que se nos presentan en la película de Jonze. Enlazaba así con las visiones más empíricas de este tema, herederas de Vitruvio, alejándose de las más abstractas posturas académicas, que dominarían durante décadas, sin embargo, el panorama arquitectónico posterior.



Cabaña primitiva realizada por Quinlan Terry

La polémica continuaría abierta, pero a mediados del siglo XIX Gottfried Semper elaboraría una más profunda clasificación de los tipos arquitectónicos originales. Se trataba de una división de la arquitectura, y de los artefactos en general, conforme a su funcionamiento estructural, estrechamente relacionado con su pura materialidad: en primer lugar, existía para él un grupo de construcciones elásticas y capaces de resistir tracciones en el que quedarían incluidos los tejidos y, con ellos, las arquitecturas de tipo tienda; en segundo lugar, las construcciones plásticas y moldeables que tras endurecerse fueran capaces de conservar la forma que les hubiera sido conferida, que entonces incluirían fundamentalmente productos cerámicos y que hoy eminentemente asociaríamos con los hormigones; en tercero, las construcciones denominadas *tectónicas*, conformadas por adición de elementos capaces de resistir no sólo compresiones, sino también tracciones, es decir, las construcciones de entramado de madera ejemplificadas por la cabaña; por último, las construcciones estereotómicas, aquéllas producto de la albañilería, resistentes fundamentalmente a compresión y a las que pueden fácilmente sustraérsele partes si atendemos a que pueda producirse en su interior una correcta redistribución de las cargas que soportan.

Alexander Carse, *Willow Cathedral*



En gran medida gracias a su utilidad de cara al coherente desarrollo de proyectos arquitectónicos esta fórmula gozaría desde entonces de gran aceptación, siendo aún hoy en día comúnmente reconocida y constituyendo un recurso habitual. Así, cualquier tipo arquitectónico en función de su estructura básica puede incluirse en una de las categorías establecidas por Semper. Cualquier arquitectura popular e incluso cualquier nido o madriguera encontrarían su sitio dentro de este esquema, pero también cualquier arquitectura “culto” o “de estilo” podría hacerlo. Una iglesia románica con muros de mampostería y un sistema de cubierta abovedado entraría claramente, por ejemplo, en la última categoría, mientras que un *típi* lo haría sin lugar a dudas en la primera.

Adicionalmente, este sistema resultaba particularmente práctico para casos tan controvertidos como el de los templos clásicos griegos. El origen de éstos en modelos primitivos de madera, contruidos como imitación de un depurado y sacralizado ejemplo de cabaña, fue ya señalado por el propio Vitruvio. Su estructura y composición, por tanto, constituirían un caso singular, pues habría que englobarlos dentro del tercer grupo, el correspondiente a construcciones de tipo *tectónico*, generalmente realizadas en madera. Sus soluciones estructurales no son por ello las óptimas para arquitecturas construidas en fábrica, sino que son trasposiciones literales de soluciones concebidas para ser ejecutadas con estructura de madera.

También las estructuras góticas fueron objeto de especulaciones en lo que respecta a su origen. En el mundo británico surgieron teorías que trataban de explicar esta arquitectura como trasposición a la piedra de primitivas cabañas realizadas con largos y flexibles troncos de madera. Sir James Hall, geólogo escocés, iría más allá y llegaría incluso a construir un edificio que bautizaría como la Catedral de Sauces (*Willow Cathedral*) para intentar probar que tal origen era perfectamente plausible. Hoy podemos imaginar el singular aspecto de esta obra gracias a la representación que de ella hiciera el pintor escocés Alexander Carse en 1792 o a través de las construcciones a base de ramas de sauce realizadas en los últimos años por el arquitecto alemán Marcel Kalberer. Para los arquitectos británicos de aquel tiempo esta ascendencia resultaba fundamental para explicar el carácter vegetal de las tracerías y motivos decorativos foliáceos propios del Gótico. Sin embargo, el funcionamiento estructural de todo edificio gótico no muestra sino de modo particularmente radical que una arquitectura semejante sólo puede haber sido concebida como solución para su construcción en piedra. Lo mismo ocurre si se analiza convenientemente su evolución histórica. Incluso podría considerarse el Gótico como

la culminación de la arquitectura que Semper englobaba dentro de lo *estereotómico*. En cualquier caso, resulta significativo que es precisamente en el Gótico británico donde pueden encontrarse los mejores ejemplos de bóvedas nervadas realizadas en madera, como las de la Catedral de Saint Albans. Se trata, en todo caso, de bóvedas de madera construidas conforme a modelos diseñados para ser ejecutados en sillería. Por tanto, la trasposición se producía en ellas precisamente en sentido contrario al de las referidas especulaciones dieciochescas.

Esta clasificación de la arquitectura conforme a familias tipológicas basadas en los diversos arquetipos arquitectónicos primitivos a los que hicieran referencia o desde los que se hubieran desarrollado tuvo también gran influencia en nuestro país. El arquitecto Luis Moya realizó un interesante esquema sobre el tema. En él, además de la cueva, la tienda y la cabaña, aparecía un nuevo grupo de construcciones monolíticas eminentemente verticales cuyo origen situaba en el menhir. Por otra parte, aparecía también una novedosa subdivisión del tipo *tectónico*, el de la cabaña primitiva, en tres familias originales independientes que iban posteriormente entremezclándose: la procedente de la cabaña construida en madera, de planta cuadrada y cubierta a dos aguas; la generada a partir de la choza de madera de planta circular y cubierta cónica; y las estructuras adinteladas de tipo cabaña pero construidas en piedra, que hacía proceder tipológicamente del dolmen.

El primitivismo modernista y la ciudad de los monstruos

Tal vez como consecuencia del notable éxito de las teorías de Semper, en una interpretación libre de éstas, a finales del siglo XIX numerosos artistas y arquitectos se sintieron impelidos a buscar para sus obras modelos que se hallaran en los remotos orígenes de los estilos arquitectónicos vigentes en su tiempo. La mirada hacia el pasado en busca de soluciones arquitectónicas de probado éxito no constituía una novedad, pues era tal actitud la que había dado lugar a buena parte de las corrientes artísticas “cultas” surgidas hasta la fecha. Numerosas arquitecturas renacentistas, neogóticas o incluso romanas, por citar algunos ejemplos, compartían ese mismo carácter. Sin embargo, el afán de novedad, de progreso y de originalidad que caracterizaría el pensamiento y el trabajo de quienes integrarían los diversos movimientos modernistas decimonónicos motivó que éstos gradualmente se lanzaran en busca de una pretendida pureza original que se creía que habría de hallarse más allá de las arquitecturas documentadas hasta entonces. El proceso, como no podría ser de otro modo, sería nue-

vamente imitativo, pero los referentes en su caso no serían ya edificios pretéritos conocidos o previamente puestos a prueba, sino fundamentalmente arquetipos ideales de las más primitivas construcciones e incluso modelos tomados directamente de la propia naturaleza.

El primitivismo se extendió entre los arquitectos del Modernismo. Ya no se trataba únicamente de tomar la naturaleza como fuente de inspiración directa para el diseño de ornamentos, tal como había sido común hasta entonces y como, por ejemplo, había defendido John Ruskin en sus escritos. El proceso se extendía ahora a la forma y la estructura arquitectónica en su conjunto. Gozaría de particular éxito la búsqueda de referencias entre las formas y construcciones propias del mundo animal, vegetal e incluso mineral. No era ya sólo cuestión de motivos ornamentales. El recurso literal a la naturaleza preñaría con frecuencia estas arquitecturas de formas plásticas y orgánicas y de novedosas composiciones libres e irracionales.

Sería precisamente esta característica voluntad de novedad por la novedad, de progreso por el progreso, lograda a través de la búsqueda de modelos ajenos a la arquitectura en un sentido tradicional, o incluso ajenos a la arquitectura en general, la que motivaría más tarde en el ámbito germano las furibundas críticas que Adolf Loos dirigiera tanto hacia los integrantes de la Secesión Vienesa, como hacia los miembros de la Deutsche Werkbund, pese a que estos últimos generalmente no dirigieran sus miradas hacia una idealizada Arcadia, sino hacia un igualmente mitificado futuro. Loos, contra las más exitosas tendencias arquitectónicas de su época y aunque esto pueda sorprendernos a tenor de sus más conocidas obras, clamaba en sus escritos por el retorno a la tradición.

Sin embargo, esta búsqueda de soluciones arquitectónicas cuya imagen su fundamentara en los tipos arquitectónicos primitivos, en las construcciones menos racionales y más cercanas al mundo de lo natural, llegaría más tarde a su punto álgido con el auge de la arquitectura expresionista. Desde Erich Mendelsohn hasta Rudolf Steiner, pasando por un Walter Gropius aún no familiarizado con las ideas neoplásticas y constructivistas que determinarían su obra posterior, la gran mayoría de los principales representantes del Expresionismo se sentirían singularmente atraídos por este tema. Contra lo que cabría esperar, lo harían por lo general tomándolo como una fuente de inspiración eminentemente formal, por amplias que fuesen sus intenciones.



Hans Poelzig, Grosses Schauspielhaus

El recurso a la caverna primigenia, por ejemplo, queda perfectamente ejemplificado con el Gran Teatro de Berlín de Hans Poelzig, construido en 1919 a partir de una estructura preexistente y tristemente desaparecido en 1988 tras décadas de deterioro progresivo. Su interior estaba cubierto con una inmensa bóveda salpicada de hileras de estalactitas a modo de mocárabes. Su evocadora

imagen telúrica aún tuvo tiempo de servir de inspiración para los decorados de *Dune*, la malograda película de David Lynch estrenada en 1984 y basada en la novela de Frank Herbert.

La cabaña original, a su vez, se hallaba detrás del primer gran proyecto llevado a cabo por el equipo de la Bauhaus: la Casa Sommerfeld, una construcción de madera de cuidada ejecución artesanal muy cercana a tipos populares de vivienda propios de los países nórdicos.

El famoso Pabellón de Cristal concebido por Bruno Taut para la gran exposición que la Deutsche Werkbund celebró en Colonia en 1914 puede interpretarse en los mismos términos. En su caso, la referencia es doble. Una refulgente cabaña de vidrios coloreados se alzaba sobre una mágica caverna adornada por el sonido del agua que descendía a través de ella en forma de cascada y por las proyecciones de un caleidoscopio.

Pero estos arquitectos iban más allá de la cueva y la cabaña en su afán de retornar a los orígenes de la arquitectura, a su esencia primitiva. Con frecuencia los modelos formales eran tomados por ellos no ya de las más básicas construcciones humanas, sino de la naturaleza misma. El propio Erich Mendelsohn abogaba en esta etapa de su carrera por retroceder en este proceso hasta las construcciones pro-



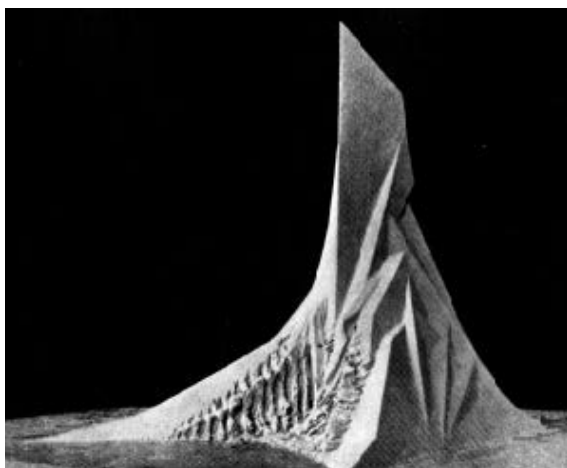
Walter Gropius, Casa Sommerfeld

pías del mundo animal. Para el Mendelsohn más expresionista incluso la ciudad había de respetar leyes análogas a las de una colmena o un hormiguero (Rykwert 2005: 19). Las fantasías formales de los hermanos Luckhardt, los viscosos proyectos de Hermann Finsterlin, las *arquitecturas alpinas* de Bruno Taut o el conocido como *organicismo funcionalista* de las obras de Hugo Häring o Hans Scharoun parten en todo caso de esta misma raíz.

La icónica Torre de Einstein que Mendelsohn erigiera en Potsdam resulta paradigmática sobre el modo en que estos arquitectos afrontaban esta búsqueda. Su experimentalismo formal suponía para ellos un objetivo al que conferirían tal importancia que podía llevarles a tener que pasar por encima de los medios técnicos a su alcance, siendo secundario que la forma arquitectónica re-

sultante fuera consecuencia de las soluciones constructivas o estructurales utilizadas. De este modo, la plástica, continua y sinuosa geometría de la Torre no implicaba para Mendelsohn que su estructura y construcción hubieran de pertenecer al segundo grupo de los definidos por Semper, es decir, que tuvieran que ser necesariamente ejecutadas con un material moldeable como es el hormigón. De hecho, las circunstancias reales del momento conllevaron que esta obra se realizara principalmente en fábrica de ladrillo, resolviéndose en hormigón únicamente aquellos detalles de mayor complejidad geométrica.

Años más tarde en Norteamérica el Frank Lloyd Wright más experimental, en su etapa posterior a la famosa Casa de la Cascada, defendería el olvido de todos los artefactos y tradiciones del pasado, para buscar la inspiración de la más moderna arquitectura, que él denominaba orgánica, directamente en “el libro de la creación”, en la propia naturaleza. Lejos del misticismo maquinista imperante en Europa, Wright abogaba por una arquitectura no menos futurista, pero de inspiración primitivista. La mayor parte de sus proyectos de esta etapa, que culminaría con la construcción del Museo Guggenheim de Nueva York, llevaría esta impronta.



Wassili y Hans Luckhardt, *Fantasia Formal*



Donde viven los monstruos

La arquitectura más vanguardista rompía así deliberadamente con el proceso de imitación tradicional que hasta entonces regía la obra de los hombres. Los referentes pasaban a ser remotos, abstractos y nunca antes ensayados en arquitectura alguna. Roto este proceso, siguiendo a Vitruvio, no habría progreso real posible.

Volviendo al imaginario mundo de *Donde viven los monstruos*, la montañosa ciudad proyectada por los monstruos que Carol muestra a Max, una elaborada metrópoli conformada por rudimentarios nidos de inmensas proporciones, se halla muy próxima a las referidas propuestas. Este primitivo conjunto urbano entronca con los más utópicos diseños de Bruno Taut, pudiendo indudablemente integrarse sin dificultad entre las *arquitecturas alpinas* que publicara en 1919. Ambos proyectos comparten una facetada geometría cristalina de marcada inspiración natural. Aunque las construcciones soñadas por Taut eran eminentemente vítreas, material al que su autor atribuía entonces un carácter salvífico, mientras que la arquitectura de los monstruos seguía siendo ineludiblemente de madera, esta diversa materialidad no oculta el hecho de que en ambos casos los modelos imitados no son construcciones coetáneas, ni edificios realizados por civilizaciones anteriores, sino las más primitivas e irracionales formas y construcciones del mundo natural.

Maqueta para la ciudad de los monstruos



El nido dentro del nido

Más allá de la literalidad de este tema en estos últimos sueños arquitectónicos, la necesidad de dotar al hombre de lugares en los que sentirse protegido, es decir, de espacios en los que refugiarse frente a la naturaleza, es una constante en la arquitectura de viviendas de toda época y condición. Y en nuestra sociedad, además, lo es también el disponer en ella de lugares donde poder disfrutar de suficiente intimidad frente a los demás.



Ilustración de Maurice Sendak para *Where the Wild Things Are*

Donde viven los monstruos incide repetidamente sobre esta cuestión. El pequeño Max, cada vez que se siente amenazado o se ve abocado a una situación de tensión que, o bien no se atreve a afrontar, o bien ignora cómo hacerlo, se refugia en pequeños nidos autoconstruidos: la madriguera que excava en la nieve de su jardín o la tienda conformada por cuerdas, sábanas y cojines de su dormitorio son los privados rincones que comúnmente escoge para guarecerse. Una vez en el mundo de los monstruos, cuando percibe que tanto su relación con ellos como su reino ideal se tambalean, les plantea la necesidad de que construyan para él un nido privado dentro del nido común, un refugio personal al que retirarse. Max acepta al hacerlo el fracaso de su proyecto de armoniosa vida comunitaria y reivindica un espacio no sólo para protegerse del exterior, sino para conseguir intimidad frente al resto de habitantes de su atípica morada, crecientemente hostiles a las iniciativas de su joven monarca.

El filósofo francés Gaston Bachelard asociaba en *La Poética del Espacio* la idea de nido con los más sencillos y primitivos modelos de casa (2004: 124-139), paradigmas para él de lugares capaces de proporcionarnos intimidad y cobijo. Además, según su apreciación, cualquier rincón o espacio reducido en el que nos guste guarecernos y ponernos cómodos constituiría el germen de una casa (*Op. Cit.*: 171). De este modo, los sencillos refugios contruidos por Max en su propia casa o su demandado nido dentro del nido de los monstruos serían a escala reducida la propia esencia de lo que es una vivienda, hogares privados dentro del hogar.

Pero esta necesidad de poder disfrutar de un “nido dentro del nido” no ha existido siempre o, al menos, no siempre se ha visto formalizada en la arquitectura de nuestras casas. Incluso en la sociedad occidental, la posibilidad de gozar de intimidad dentro del hogar no ha sido en absoluto una constante y su afianzamiento constituye un logro relativamente reciente. Precisamente en las viviendas más sencillas y primitivas la compartimentación espacial interior fue siempre escasa, comúnmente limitada a lo sumo a separar a sus habitantes de establos y lugares de almacenaje. Sin embargo, esto no es contrario a la asociación de ideas expuesta por Bachelard. El carácter y dimensiones de estos espacios, así como su habitual organización en torno al fuego acentuaban generalmente en estas construcciones las sensaciones de protección y cobijo tanto frente a la naturaleza como frente a las personas ajenas a la vivienda.

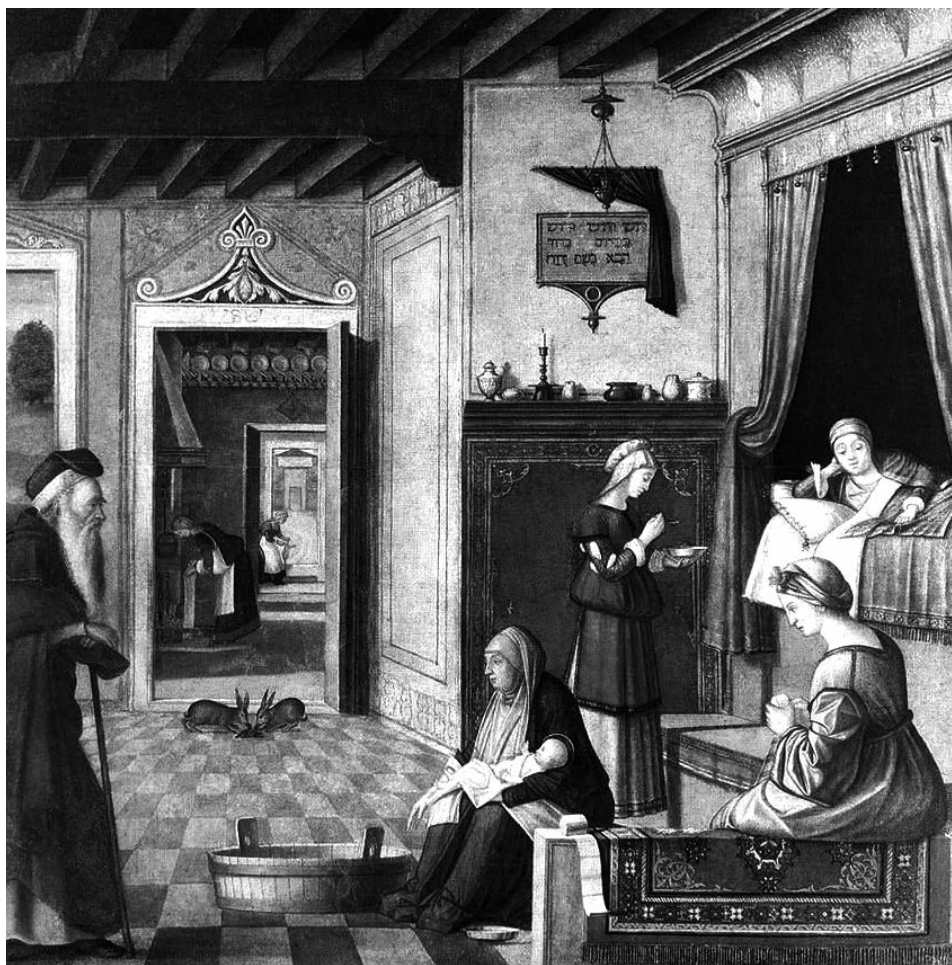
En cualquier caso, sería posteriormente, en modelos más desarrollados de casa, cuando aparecería una división adicional entre la zona destinada a estar, comer y cocinar y una zona a la que retirarse a dormir, aunque fue de uso común durante milenios el que existiera un único dormitorio por unidad familiar. Concretamente en las ciudades más populosas y comerciales, con sociedades más especializadas y una clase burguesa particularmente desarrollada, fue donde la vivienda media comenzó a organizarse más usualmente para proporcionar un mayor grado de intimidad a sus habitantes.

Witold Rybczynski en su original obra *La casa. Historia de una idea*, publicada originalmente en 1986, considera un hito en esta evolución lo ocurrido en las principales ciudades de las Provincias Unidas de los Países Bajos durante el siglo XVII, cuando éstas vivieron un esplendor comercial y cultural sin precedentes (2009: 61-84). Sus viviendas, pese a sus habituales reducidas dimensiones, se dividieron con frecuencia y de modo singularmente claro en espacios segregados en función de sus particulares

usos, separándose en zonas diurnas y nocturnas e incluso en zonas más informales y privadas y zonas más formales y públicas. El grado de domesticidad alcanzado en las casas de esta sociedad fue analizado por Rybczynski a través de la profusión de representaciones de sus interiores que ha llegado hasta nosotros. La intimidad y comodidad de las estancias representadas en ellas nos habla de una forma de entender el hogar muy cercana a la actual y estrechamente relacionada con la importancia que les conferían en su obra pintores de la época como Pieter de Hooch, Dirk van Denle, Emanuel de Witte, Samuel van Hoogstraten o Jan Vermeer.

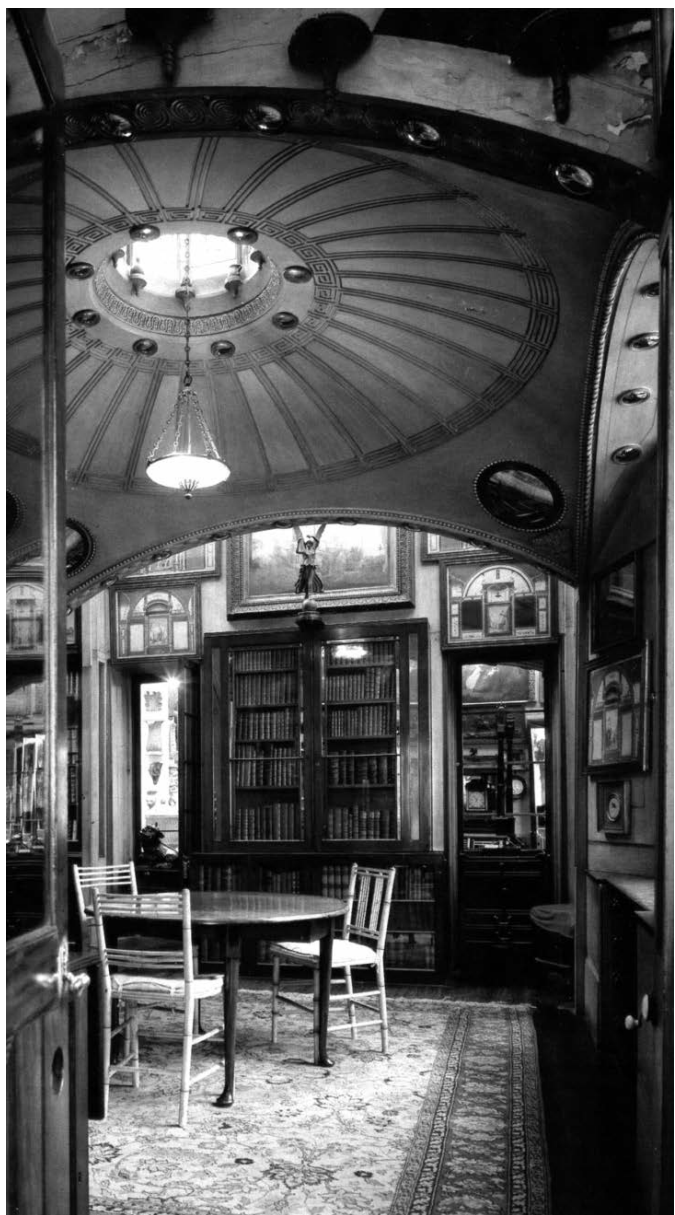
Resulta significativo que la palabra castellana “cobijo” proceda de la palabra latina *cubiculum*, dormitorio. De hecho, precisamente en las pinturas holandesas tomadas como referencia por Rybczynski aparecen varios ejemplos de pequeños cubículos destinados exclusivamente a servir para dormir. Se trata en realidad de piezas construidas a modo de muebles, pero de un carácter, intimidad y dimensiones suficientes como para llegar a ser consideradas dormitorios propiamente dichos, tempranos “nidos” privados. Es éste un género de espacios que debió ser de uso relativamente común en Holanda hasta bien entrado el siglo XX. Como prueba de ello,

Vittore Carpaccio, *El nacimiento de la Virgen*



se conservan en perfecto estado numerosos ejemplos de este tipo en casas tradicionales holandesas trasladadas íntegramente, incluyendo su contenido, al Museo al Aire Libre de Arnhem a partir de 1912. Sin embargo, tales habitáculos no fueron exclusivos de dicho país, sino que su uso fue habitual en Europa allá donde las condiciones socio económicas lo permitían. Así, utilizando la misma herramienta que Rybczynski, no es difícil hallar muestras de su existencia en la boyante Venecia *quattrocentista*, siglos antes de la Edad de Oro holandesa, gracias a los cuadros de Vittore Carpaccio.

La prosperidad alcanzada por la sociedad británica tras la Revolución Industrial culminaría con la generalización entre su clase burguesa de tipos de vivienda singularmente acogedores, donde se combinarían a la perfección las sensaciones de cobijo frente al exterior e intimidad dentro de la propia casa. Sería en este contexto en el que se consolidaría definitivamente la necesidad de proveer las viviendas de espacios hábiles para constituir verdaderos refugios o cobijos privados dentro del espacio familiar común, esos espacios olvidados inicialmente por Max en *Donde viven los monstruos* al concebir el nido que habría de resolver los problemas que aquejaban a los monstruos, ámbitos de cuya importancia no se percataría hasta haber comprendido la complejidad de las relaciones humanas.



Breakfast Room en la casa de John Soane

Resulta paradigmática en este sentido la obra del arquitecto Sir John Soane, cuyo evocador estilo impregnaba sus interiores de espacios y ambientes concebidos para transmitir determinadas sensaciones a sus usuarios, entre ellas, con frecuencia, la de cobijo o refugio. Su Casa-Museo en Lincoln's Inn Fields constituye un inestimable testimonio del grado de sutileza y complejidad



C.F.A. Voysey, The Homestead

con el que este arquitecto abordaba este tema. Soane dotó a cada una de las habitaciones de su casa, en palabras de Pedro Moleón (2001: 173), “de un carácter peculiar, tanto en un sentido distintivo como afectivo, de modo que inspire el sentimiento o, mejor, el estado de ánimo adecuado a su destino: habrá así espacios para la reflexión, para el trabajo, para la creación, para la melancolía, para el retiro, para la soledad y hasta para el secreto, los habrá para el silencio y para la tertulia, y los habrá también para la vida familiar y para la visita y la representación social”. Entre los múltiples recursos utilizados por él con tal fin cabría destacar las referencias monacales de la reservada, recóndita y evocadora Sala del Monje o la suspendida estructura abovedada que utilizara en la Sala de los Desayunos, donde, al desligarse ésta de los muros situados en sus extremos, dejando pasar la luz a través del desaparecido contacto con ellos, se yergue ante nosotros a modo de gran dosel inserto en el interior de la estancia, acentuando precisamente las sensaciones de cobijo y privacidad.

Gran Bretaña seguiría produciendo viviendas sobresalientes en su entendimiento del confort y la comodidad en el espacio doméstico durante la época victoriana. Los interiores del conocido como *Domestic Revival* constituyen un catálogo sin precedentes de cómo alcanzar tales efectos. Los espacios, los acabados, el mobiliario, la iluminación o la decoración utilizados por los arquitectos anglosajones de este período acentúan con frecuencia las ideas de refugio, cobijo e intimidad. Las casas estilo Reina Ana de Richard Norman Shaw o los edificios neovernáculos de Philip Webb constituyen buenos ejemplos de esta preocupación, que se había convertido en uno de los aspectos determinantes en la labor de estos arquitectos, vinculados en mayor o menor medida al Movimiento Arts & Crafts.



M. H. Baillie Scott, Falkewood

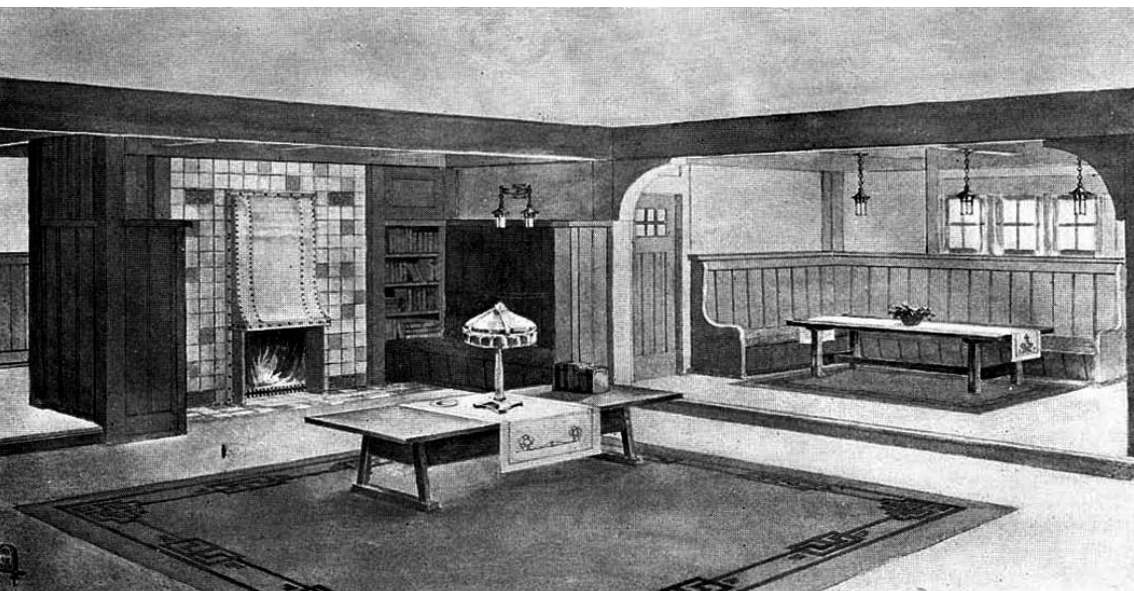
Así, las casas diseñadas por arquitectos formados en esta tradición, pero cuya actividad se prolongaría hasta la Segunda Guerra Mundial, como Mackay Hugh Baillie Scott o Charles Francis Annesley Voysey, se convertirían en los principales referentes internacionales en esta materia, influyendo en las obras de un buen número de arquitectos coetáneos tanto en la Europa continental como en los Estados Unidos de América, fundamentalmente gracias a publicaciones como *The Studio*. En sus obras abundan los espacios sencillos, confortables y acogedores. Entre los numerosos mecanismos utilizados por ellos para alcanzar este objetivo son frecuentes los techos bajos y la viguería vista, recurso que fortalecía la impresión de cobijo; los cambios en la dirección de los forjados y los interiores parcialmente abovedados, destinados a definir distintos ámbitos dentro de una misma estancia; el uso de materiales nobles, alfombras y tapices; la aparición de espacios definidos y de reducidas dimensiones que resultaran atractivos para sentarse en privado junto a las ventanas; y, de manera muy destacada, la disposición de pequeños espacios, generalmente junto al fuego, de techos bajos y asientos generosos, abiertos a ámbitos más amplios, su particular versión de los “nidos dentro del nido” anteriormente mencionados.

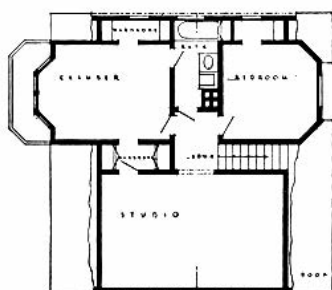
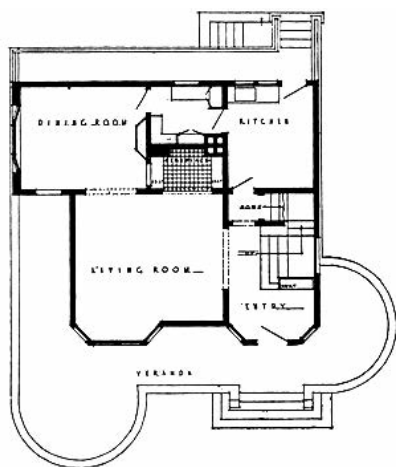
La amplia difusión del Movimiento Arts & Crafts por los Estados Unidos extendería el uso frecuente de estos recursos al otro lado del Atlántico. Un importante papel en este proceso lo tendría el diseñador y artesano Gustav Stickley, quien a través de sus Craftsman Workshops y su revista *The Craftsman*, daría a conocer en América algunos de los textos clave del movimiento inglés, incluyendo obras de John Ruskin o William Morris, así como las principales obras de arquitectos como los antes citados, a inspiración de las cuales desarrollaría sus propios diseños de interiores. Estas ideas calaron profundamente en el grupo de arquitectos de Chicago que conformaría la conocida como Escuela de la Pradera, entre los que sobre-

saldría un joven Frank Lloyd Wright aún muy alejado del experimentalismo organicista del que se hacía mención en el apartado anterior. Las Casas de la Pradera *wrightianas* presentan caracteres a menudo similares a los mostrados por Voysey o Baillie Scott en sus viviendas. Las sombras proyectadas sobre sus fachadas por sus prolongadísimos aleros acentuaban precisamente las sensaciones de intimidad y cobijo. En ocasiones se subrayaban dichas sensaciones también en el interior, como, por ejemplo, cuando la viguería de los techos simulaba prolongarse sobre la vertical del muro para parecer apoyarse sobre muros de fábrica más bajos y de mayor sección, de modo que la altura de las estancias se percibiera como más reducida de lo que realmente era. El espacio en torno al hogar, su personal “nido dentro del nido” por excelencia, adquiriría en su arquitectura un papel aún más protagonista, distribuyéndose y desarrollándose a su alrededor el resto de estancias de la casa. Un buen ejemplo de este último recurso es la casa que Wright construyera para sí mismo en 1889 en el suburbio residencial de Oak Park, más tarde ampliada y reformada. En el centro de su planta aparecía originalmente un pequeño espacio singularmente abrigado en el cual, junto al fuego, se disponen dos amplios bancos corridos. Los pequeños y abrigados ámbitos secundarios utilizados por Voysey se transforman aquí en el corazón de la casa.

Adolf Loos, quien tras abandonar sus estudios de Arquitectura viviría durante aproximadamente tres años en Estados Unidos e Inglaterra, fue un gran admirador de la cultura anglosajona y especialmente de su arquitectura doméstica, contribuyendo decisivamente a la importación del “nido

Interior de vivienda, revista *The Craftsman*, 1911





Configuración inicial de la casa de Frank Lloyd Wright

dentro del nido” a la Europa continental. Para la difusión de los valores de estas culturas fundaría a su regreso a Viena la incisiva revista *Das Andere*, que tenía el significativo subtítulo de *Revista para la introducción de la cultura occidental en Austria*. A través de sus obras y artículos Loos reivindicaría, entre otras cosas, la necesidad de dar prioridad al interior de las viviendas, a la consecución de espacios realmente confortables y acogedores. Con su habitual radicalismo, llevaría este asunto hasta el punto de acentuar exageradamente la percepción del exterior de sus viviendas como resultado del diseño de sus espacios interiores, subrayándose su carácter secundario y viéndose así negativamente afectado el aspecto externo de sus edificios. En cualquier caso, se olvida frecuentemente que el propio Loos actuaba de modo completamente distinto en contextos urbanos, donde entraban en juego consideraciones sobre la adecuación al lugar, restringiendo esta forma de trabajar a edificios situados en entornos suburbanos. Sea como fuere, su admiración por arquitectos como Voysey resulta notable en cualquiera de los interiores de sus más conocidas viviendas. Fue en la Casa Scheu donde, por ejemplo, hizo uso por vez primera de un pequeño espacio más íntimo abierto a otro mayor, en este caso disponiendo en él un hogar flanqueado nuevamente por bancos corridos al más puro estilo anglosajón. Pero sería en las casas Moller y Müller, con su compleja gradación de ámbitos espaciales de diverso carácter más o menos interconectados, donde este tipo de elemento adquiriría un papel más destacado. En ambas casas aparece una estancia de este tipo como espacio clave de la vivienda, aunque en estos casos ya no se halla en torno al fuego y se dispone de modo tal que, pese a gozar de gran privacidad, se dominan desde ella las principales estancias de la casa. Sigue manteniendo, sin embargo, un carácter análogo: sus dimensiones, su mobiliario, su materialidad y su acentuado recogimiento convierten a estos espacios en verdaderos refugios dentro del hogar.

Esta tradición se vería interrumpida en gran medida con el progresivo éxito del Movimiento Moderno. Los parámetros prioritarios en el diseño de los más modernos interiores iban a ser comúnmente otros muy diferentes a la satisfacción de cualquier necesidad de cobijo e intimidad y, con ellos, de confort. La vivienda debía parecer a primera vista práctica y funcional, aun cuando esto conllevara que en realidad no lo fuera. Las quejas sobre la habitabilidad de sus casas de los Savoye o de la señora Farnsworth bastarían para ilustrar este punto, pudiendo ponerse en relación con el fracaso del nido de Max en la película. De hecho, la comodidad y la domesticidad fueron objeto directo de crítica, al pasar a ser considerados innecesarios privilegios burgueses, pese a su modesta procedencia (Rybczynski 2009: 203-204). Las complejas divisiones espaciales, las dobles alturas, las grandes luces, las amplias superficies acristaladas y los artilugios mecánicos eran lujos, sin embargo, perfectamente válidos, aunque contribuyeran más a impresionar al visitante y al lector de revistas arquitectónicas que a hacer más comfortable la vida de sus habitantes. Lo que sus interiores no podían tener eran vigas de madera vistas, asientos junto al fuego o nichos recogidos. Todo debía parecer moderno material industrial.

Adolf Loos, Casa Scheu



Ninguno de los famosos cinco puntos con los que Le Corbusier buscaba dinamitar la tradición, ni los *pilotis*, ni la cubierta plana, ni la planta libre, ni la ventana corrida, ni la fachada libre, tenía por objetivo el hacer la casa más confortable. De hecho, su efecto solía ser el contrario. Los atractivos paseos arquitectónicos por sus interiores deslumbrarían al visitante en lo venidero, pero no harían que sus clientes vivieran mejor en ellos.

Richard Neutra, Casa Chuey



Entre las vanguardias artísticas que inspiraron el desarrollo del Movimiento Moderno, el Neoplasticismo es una de las que manifestarían similar carencia al ser aplicadas a la arquitectura. El escultórico modo de concebir la arquitectura por Theo van Doesburg iría en detrimento de cualquier aspiración en este sentido. Cualquier concesión a la necesidad de disponer de espacios dotados de privacidad y recogimiento supondría un lastre para fluidez espacial que sus composiciones de planos demandaban. Gerrit Rietveld, quien por vez primera materializó de forma plena los principios neoplásticos en una obra arquitectónica, la Casa Schröder, situada entonces en las afueras de Utrecht, concibió esta casa como una artística composición de espacios definidos por líneas y planos de diversos colores. En ella, como en tantos otros ejemplos de la más moderna arquitectura, la profusión de mecanismos móviles y adaptables a diversas circunstancias; la disolución de los límites entre las distintas estancias, limitada en este caso a su planta superior; e incluso la impuesta continuidad entre el exterior y el interior resultan tan sorprendentes y atractivos como poco prácticos en lo relativo a la habitabilidad y la domesticidad de la casa. Rietveld hizo uso de ingeniosos detalles para acentuar la sensación de continuidad entre el espacio interior de la vivienda y el paisaje circundante. Las profusión de puertas y ventanas; los elementos exteriores que penetran en el interior de la vivienda, como la pequeña pieza blanca que se introduce entre las carpinterías del que sería el estudio del propio arquitecto; o la disposición de vanos corridos en esquina comparten ese mismo objetivo. La señora Schröder, en una grabación que puede hoy escucharse en el centro de recepción de visitantes de la que fuera su casa, pese a la admiración que profesaba por Rietveld y el amor que siempre tuvo a la casa, habla del tiempo que le costó adaptarse a vivir en semejante situación. Aunque más tarde hubo de acostumbrarse a ello, afirma en este documento que la sensación de falta de cobijo, de desprotección frente al exterior, le causó durante mucho tiempo un gran desasosiego.

Más tarde, Richard Neutra, quien llegaría a ser uno de los arquitectos más famosos de América, se convertiría en el maestro de la disolución de los límites, de la eliminación de cualquier percepción de refugio o protección en el interior de la vivienda. Precisamente Neutra fue un gran admirador de la Casa Schröder, llegando a visitarla y alojarse en ella en 1930, así como de las composiciones de raíz neoplástica que Mies van der Rohe estaba desarrollando en aquella época. Fueron comunes los testimonios de clientes de Neutra que decían sentirse “demasiado expuestos” en sus casas, llegando incluso a creer estar fuera de ella estando sentados en su interior. En buena parte de sus edificios los vítreos cerramientos se retranquean



Gerrit Rietveld, Casa Schröder (detalle)

generosamente respecto a las amplias cubiertas planas, prolongándose visualmente hacia el exterior los espacios interiores cerrados y calefactados por medio de diversos detalles. Además, para acentuar este efecto la estructura portante pasaba a apoyarse en ocasiones no sólo más allá del cerramiento, sino incluso más allá de la propia cubierta, personal mecanismo que por su imagen se ha denominado con frecuencia “pata de araña”. Este tipo de elemento constituye parte fundamental de los diseños de algunas de sus más conocidas y fotografiadas viviendas, como la Casa Kaufmann, la Casa Kronish o la Casa Chuey.

La deliberada involución quedaba una vez más establecida como nuevo paradigma. La casa como cobijo parecía sentenciada y, con ella, los nidos dentro del nido.

La necesidad de dotar a la casa no sólo de intimidad y protección frente al exterior, sino también de espacios confortables y abrigados, de “nidos dentro del nido” que acentuaran su domesticidad y fueran capaces de satisfacer las demandas de cobijo y privacidad en su propio interior sería nuevamente reivindicada cuando los dogmas del modernismo arquitectónico, probada ya su disfuncionalidad, fueron puestos en entredicho.

Hoy en día, sin embargo, sigue constituyendo un tema frecuentemente ninguneado por la arquitectura más vanguardista. La abstracción formal y el exhibicionismo espacial y constructivo se imponen recurrentemente sobre cualquier otra consideración en las obras de muchos de nuestros más elogiados y laureados arquitectos, poblando aún las revistas de tendencias.

Al igual que el pequeño rey de *Donde viven los monstruos*, quien tras intentar imponer a sus súbditos su arquitectura soñada renegó de su antigua visión al conseguir comprender las verdaderas necesidades de los monstruos, tal vez también el mundo de la arquitectura de vanguardia revise y corrija en el futuro este problema.

Bibliografía

ALEXANDER, Christopher (1979): *The Timeless Way of Building*, Nueva York, Oxford University Press.

BACHELARD, Gaston (2004): *La poética del espacio*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.

MOLEÓN, Pedro (2001): *John Soane y la arquitectura de la razón poética*, Madrid, Maira Libros.

RUDOLFSKY, Bernard (1977): *The Prodigious Builders*, Nueva York / Londres, Harcourt Brace Jovanovich.

RYBCZYNSKI, Witold (2009): *La casa. Historia de una idea*, San Sebastián, Editorial Nerea.

RYKWERT, Joseph (2005): *La casa de Adán en el Paraíso*, Barcelona, Gustavo Gili.

VELA COSSÍO, Fernando (2002): *Espacio doméstico y arquitectura del territorio en la Prehistoria Peninsular*, Tesis Doctoral. Departamento de Prehistoria y Etnología de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.

VITRUVIO, Marco (2001): *Los Diez Libros de Arquitectura*. Madrid, Ediciones Akal.